



**HAL**  
open science

## Introduction

Lang Abigail, Jean-François Puff

► **To cite this version:**

Lang Abigail, Jean-François Puff. Introduction. Emmanuel Hocquard. La poésie mode d'emploi, Les presses du réel, 2020, 978-2-37896-125-1. hal-02902903

**HAL Id: hal-02902903**

**<https://hal.science/hal-02902903>**

Submitted on 21 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Introduction

## JEAN-FRANÇOIS PUFF ET ABIGAIL LANG

Emmanuel Hocquard est né à Paris, à Cannes ou à Tanger, en 1937 ou en 1940, dans une famille de professeurs. Ces lieux et ces dates sont les informations qu'on peut obtenir immédiatement sur la toile: leur indétermination n'a pas été corrigée. Le père du poète, Jean-Victor Hocquard, enseigne la philosophie mais il est surtout un musicologue célèbre, spécialiste reconnu de l'œuvre de Mozart; sa mère est latiniste. Ces origines familiales font d'Emmanuel Hocquard, selon la formule consacrée, un héritier de valeurs culturelles. Cependant, si l'héritier ne peut tout à fait refuser l'héritage, il ne cesse de le détourner. Philosophe non-professionnel, il affiche au mur de son bureau les antagoniques Deleuze et Wittgenstein, séparés par Reznikoff, encadrés par Stein et Chandler. Il refuse la musique comme le veut la poésie française des années 1970: dans *L'Invention du verre*, il fait quand même résonner la clarinette de Michel Portal répétant Mozart. Il présente volontiers l'enfant qu'il était comme un cancre; mais il montre aussi comment il s'est détourné de la carrière d'historien, que ses capacités lui ouvraient: car il était *repéré* par un professeur. Pourtant le poème *Spurius Maelius* procède d'un travail d'enquête historique, et l'élegie romaine, même considérée comme un modèle inverse, fait partie des rares références poétiques de l'œuvre. Tanger, où le poète a vécu enfance et adolescence, est le lieu d'origine, la mémoire y renvoie: mais c'est pour s'en déprendre dans le même temps. Car la ville, sa topographie mémorielle, certaines expériences qui y furent vécues ne sont pas présentées pour elles-mêmes: chez Hocquard les biographèmes sont des énoncés de poésie. Quant à la poésie: si tel vers de telle *Élégie* présente un fragment du passé, le souvenir, décontextualisé, vise l'élaboration d'une vie nouvelle. « Cette histoire est la mienne<sup>1</sup> » est le titre d'un texte que Hocquard consacre à ce genre, sous sa forme inverse: ce qui peut s'entendre de deux manières. Il peut s'agir de la vie refaite de celui qui n'est véritablement lui-même que dans l'exercice du langage poétique, se détachant ainsi de la personne qu'il est par ailleurs; il peut s'agir de cette personne elle-même, en tant que la

---

1. Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne (Petit dictionnaire autobiographique de l'élegie) » (premier état du texte, 1994), in *ma baie. Un privé à Tanger II*, Paris, P.O.L., 2001, p. 461-488.

poésie donne forme à sa vie tout entière. C'est affaire de points de vue différents sur la même chose, comme le ruban de Möbius, apparemment réversible, a une seule et unique face.

Le parcours d'Emmanuel Hocquard est exemplaire d'une manière spécifique et nouvelle de s'établir dans le champ poétique français, depuis les années 1970. La petite édition, indépendante (qui aboutit à la grande: Flammarion, P.O.L); les lectures publiques (en tant que lecteur et qu'organisateur, dans une institution culturelle importante); la traduction (de l'américain – pas exclusivement mais c'est cela qui importe, relativement au rôle que joue la poésie américaine dans le champ poétique français, où elle apporte une indéniable plus-value symbolique): ce triple champ d'action, caractéristique des pratiques du poète français d'aujourd'hui, se trouve chez lui préfiguré.

La première publication poétique de Hocquard a lieu en 1973, dans la petite maison d'édition artisanale qu'il a fondée avec sa compagne, la peintre Raquel: Orange Export Ltd. Celle-ci publie essentiellement des poètes relevant de ce que Hocquard appellera plus tard la «modernité négative<sup>2</sup>». Le trait commun à ces poètes est le refus d'une conception représentative et expressive de la poésie, au profit d'une écriture qui élabore son propre espace. Le premier principe en est de fait le primat du langage, qui implique une autonomisation de la langue poétique vis-à-vis du référent (représentation) et du sujet (expression). Le petit cénacle de poètes de la «modernité négative» se réunit à Malakoff, dans l'atelier de Raquel. La première publication d'Emmanuel Hocquard chez un grand éditeur a lieu en 1978, chez Hachette, dans la collection dirigée par Paul Otchakovsky-Laurens. Cet ouvrage, *Album d'images de la Villa Harris*, est le premier livre de cette collection avec *Je me souviens* de Perec: deux livres qui ont fait date, portant sur la mémoire et son investissement littéraire. En 1981, la publication dans ce même lieu d'édition d'*Une ville ou une petite île* marque certainement un tournant: la réception critique de l'œuvre, caractérisée par une totale incompréhension<sup>3</sup>, conduit Hocquard à s'engager dans ce qu'il appellera plus tard «un test de solitude». Situation emblématique des néo-avant-gardes poétiques: à la différence des avant-gardes historiques, elles ne parviennent pas véritablement à étendre le champ de

2. Emmanuel Hocquard, «La bibliothèque de Trieste» (1988), in *ma haie. Un privé à Tanger II*, op. cit., p. 16-31.

3. Emmanuel Hocquard, «Les dernières nouvelles de la cabane» [1998], n° 10, in *ma haie*, op. cit., p. 436-437.

leur influence, y compris dans le domaine culturel. Reste à se recentrer sur une pratique adressée à quelques-uns, au risque de l'idiosyncrasie. Chez Hocquard le risque est pris, mais il est surmonté: la poétique du destinataire, qui adresse l'œuvre à des amis, à une «bande», aura réalisé son extension. Orange Export Ltd. s'arrête en 1986, mais l'éditeur du poète lui restera fidèle: l'œuvre de Hocquard sera essentiellement publiée chez P.O.L (à partir de 1985, avec le récit *Aerea dans les forêts de Manhattan*, jusqu'au volume récent *Le cours de Pise*). Hocquard est de fait un auteur emblématique de cette maison, qui reste marquée, sur le plan de l'écriture poétique au moins, par une prédilection pour l'expérimentation formelle. P.O.L est l'éditeur par excellence du contemporain, image valorisante que le poète a contribué à créer autant qu'il en a bénéficié.

En parallèle, Hocquard poursuit les aventures éditoriales et les publications semi-privées qu'il avait initiées avec la collection Chutes: *Les dernières nouvelles de la cabane*, la *Gazette de la Villa Harris*, les lettres aux Pisans, et autres «blaireaux». Autant d'occasions d'écrire dans toute l'extension qu'il donne à ce terme: formuler sa pensée, en assurer la consignation (composer, imprimer, massicoter, plier, assembler), et la distribution (mettre sous pli, adresser, timbrer, poster). Les références réitérées à ces opérations d'écriture dans les textes de Hocquard, à commencer par le récit de la scène *princeps* de l'apprentissage de l'écriture à l'aide de lettres découpées dans du carton fort peint en rouge vernissé, ne laissent pas de doute quant à l'importance de l'ensemble de cette économie matérielle.

De 1977 à 1991, Hocquard est programmateur des lectures de poésie à l'ARC, au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. L'ARC, pour «Animation, recherche, confrontation», est l'une des premières institutions transdisciplinaires du champ culturel français: de manière variable selon les époques, le cinéma, la danse, la musique contemporaine et le jazz y sont impliqués. Il ne s'agit pas de conservation mais d'exposition au sens large, et la poésie y prend sa place. Dans ces années, Hocquard invitera à lire la plupart des poètes qui comptent, dans les champs français et américain essentiellement, mais non exclusivement. Ces lectures sont annoncées par des bulletins dont la somme constitue une fascinante anthologie *in progress*. La pratique de la lecture publique, par les poètes, dans un lieu institutionnel et à une fréquence régulière, voilà le modèle que propose Hocquard, par francisation du modèle américain de la *reading series*, et en continuité avec l'émission radiophonique *Poésie ininterrompue* (1975-1979). Que des poètes aussi fortement associés au livre et à la page que Royet-Journoud et Hocquard aient joué un rôle déterminant dans la promotion de la lecture publique en France s'explique par leur volonté d'explorer une

autre dimension matérielle du poème, dans la voix. Pour Hocquard, il s'agit sans doute aussi d'ouvrir un nouvel espace de socialité poétique. De manière plus ouverte que dans le modèle privé du cénacle et moins partisane que le comité éditorial de la revue d'avant-garde, les rendez-vous hebdomadaires dans le cadre institutionnel de l'ARC auront offert aux contemporains un terrain propice aux rencontres dans un espace ouvert à tous.

La petite édition, l'organisation de lectures publiques : ces deux activités caractéristiques des pratiques poétiques contemporaines sont accompagnées d'une troisième, la traduction. L'œuvre de Hocquard ne doit pas être trop étroitement située dans une histoire de la poésie française, mais plutôt dans une perspective qui est devenue internationale – dans une histoire internationale de la poésie moderne et contemporaine. Les références de l'œuvre, en effet, portent soit sur le très éloigné, soit sur l'extrême contemporain, rompant le fil de la filiation : c'est d'abord, comme on l'a vu, la poésie élégiaque latine ; puis la poésie américaine moderne et contemporaine ; enfin la poésie française à la fois contemporaine et proche (la communauté Orange Export). De ces trois domaines, le rapport à la poésie américaine est certainement le plus déterminant. Du point de vue de l'œuvre singulière, Hocquard a pu y voir une confirmation de la direction dans laquelle il s'était d'abord engagé : car il avait composé *Spurius Maelius* avant de connaître Pound et *Le Portefeuil* avant de découvrir Reznikoff<sup>4</sup>. D'un point de vue collectif, la prise de conscience que des « relations privilégiées » pourraient exister entre poètes américains et français conduit au désir d'intensifier le travail de traduction et de publication engagé dans Orange Export Ltd. : ces champs poétiques pourraient en devenir d'autant plus contemporains. Cette relation est déterminante pour ce qui concerne le « ton » de la poésie : dans « La bibliothèque de Trieste » en effet, Hocquard indique que dans son premier poème, *Une élégie*, cette question l'avait emporté sur toute autre considération, et son itinéraire peut se lire comme une tentative constante d'échapper à l'institution littéraire et « aux accents poétiques<sup>5</sup> ». Comme un certain nombre de ses contemporains, Hocquard n'a pas manqué d'être frappé, dans la poésie américaine moderne et contemporaine qu'il découvrait grâce à Antonio Cisneros, Serge Fauchereau et Claude Royet-Journoud, par la « dissolution

4. Emmanuel Hocquard, « Vaut-il la peine de voir un ours blanc ? », présentation de 49+1 nouveaux poètes américains, repris dans *ma haie. Un privé à Tanger II*, op. cit., p. 137.

5. Emmanuel Hocquard, *ma haie. Un privé à Tanger II*, op. cit., p. 24.

désinvolte de la solennité poétique<sup>6</sup> », le « bas voltage<sup>7</sup> », la présence de la langue parlée<sup>8</sup> et un certain prosaïsme que permet une langue aux structures plus souples<sup>9</sup>. Les objectivistes, en particulier, lui fournissent des éléments de poétique : le « soudain on voit quelque chose » de Louis Zukofsky énonce la puissance d'élucidation et de défamiliarisation de la poésie ; les « moments de conviction » de George Oppen cristallisent l'épreuve de vérité et proposent une méthode de pensée par « série discrète » ; et Reznikoff offre, avec *Testimony*, un exemple de poésie débarrassée de son poétisme, qu'il va ériger en modèle de littéralité. Hocquard n'a pas redécouvert les objectivistes mais il a contribué à les faire connaître et reconnaître, et il en a aussi décisivement infléchi la réception<sup>10</sup>. Les Rencontres internationales de Royaumont qu'il leur consacre engagent publiquement une conversation transatlantique avec les *language poets* sur la base d'un choix d'ancêtres communs (les objectivistes, Stein, Wittgenstein) et de questionnements poétiques et intellectuels partagés. Ceux-ci se manifestent dans des options similaires : la mise en œuvre de communautés de travail et de diffusion ; l'établissement d'anthologies ; des poétiques qui cherchent à établir des « connexions autres », des agencements du simple en un complexe préservant la singularité de chaque élément. L'énoncé de Hocquard partage bien des caractéristiques de la *new sentence*, théorisée par Ron Silliman et superbement mise en œuvre par Lyn Hejinian dans *My Life*, cette phrase grammaticalement complète qui refuse de s'enchaîner aux autres pour former un tout discursivement ou narrativement cohérent. Il faut néanmoins remarquer que l'influence déterminante de la poésie américaine chez Hocquard se conjugue chez lui à d'autres tonalités possibles. On a rarement noté le ton « traduit du latin » caractérisant notamment un récit tel qu'*Aerea dans les forêts de Manhattan* : influence d'une possible prose latine en français, délicate, presque maniériste (Ovide !) que le poète revendique d'ailleurs explicitement, dans *Le Cap de Bonne Espérance* : « Tel fut mon art : de brusques contrastes entre un prosaïsme trivial et de nostalgiques

6. Jacques Roubaud, « L'essor de la poésie américaine contemporaine », in *Encyclopaedia Universalis, Universalis 1982* (1982), p. 450.

7. Dominique Fourcade, *Le sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p. 110.

8. Claude Royet-Journoud, « An Interview with Claude Royet-Journoud » par Keith et Rosmarie Waldrop, *Lingo* 4 (1994), p. 167.

9. Emmanuel Hocquard, *ma haie. Un privé à Tanger II*, op. cit., p. 29.

10. Abigail Lang, « The Ongoing French Reception of the Objectivists », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 18 février 2017, consulté le 2 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8107>.

élans de l'âme; la rapidité des changements de ton, l'emploi d'une langue familière qui ne s'interdisait pourtant pas les emprunts érudits, les réminiscences mythologiques, le recours aux abstractions<sup>11</sup>. »

En 1983, la création d'un Centre de poésie & traductions à la Fondation Royaumont permet à Hocquard de réunir poètes américains et poètes français dans le cadre de séminaires de traduction collective où se nouent des amitiés parfois pérennes et fécondes. Ils sont l'occasion d'incessantes réflexions sur la traduction et sur la langue, ancrées dans une pratique collaborative. Le travail des séminaires trouve un prolongement dans la fondation, en 1989, du « centre franco-américain de poésie contemporaine » Un bureau sur l'Atlantique, et dans des publications, nombreuses: les collections Les Cahiers de Royaumont (depuis 1984) et Format américain (depuis 1993), deux importantes anthologies établies en collaboration avec Claude Royet-Journoud: *21+1 poètes américains d'aujourd'hui* (1986); *49+1 nouveaux poètes américains* (1991). En donnant à lire neuf écrivains français et trois américains en traduction, l'anthologie *Tout le monde se ressemble* (1995) récuse la prééminence du critère national et conteste le caractère ancillaire de la traduction. De cette manière, Hocquard est partie prenante du mouvement d'internationalisation du langage poétique dans lequel il se trouve lui-même situé. Dans le rapport de Hocquard à la poésie américaine, quelque chose se rejoue de l'histoire non nationale de la poésie française, mais déplacé, créant une inscription paradoxale dans cette histoire: on peut en effet penser à la première Pléiade et à l'imitation des Anciens. Comme l'écrit Michel Murat, « les *Odes* de 1550 de Ronsard sont une poésie "en français", plutôt qu'une poésie française<sup>12</sup> ». On peut en dire autant de la poésie d'Emmanuel Hocquard, les américains jouant le rôle des Anciens – nous projetant vers un devenir possible plutôt que vers un passé qu'il faudrait prendre en charge. De l'entreprise de traduction de l'américain il résulte en effet une rénovation de la langue poétique française. La formule par laquelle Hocquard exprime son « contentement » à l'égard de la poésie américaine en français est connue: « Ça, jamais un poète français ne l'aurait écrit<sup>13</sup>. » Ce déplacement permet de concevoir une poésie américaine en français qui serait directement écrite dans cette

11. Emmanuel Hocquard, *Le Cap de Bonne-Espérance*, Paris, P.O.L., 1988, p. 18.

12. Michel Murat, « Une histoire française dans la poésie », in *La Langue des dieux modernes*, Paris, Garnier, 2012, p. 15-16.

13. Emmanuel Hocquard, *ma haïe. Un privé à Tanger II*, op. cit., p. 142.

langue, par un poète français. *Théorie des Tables* est, à cet égard, le livre exemplaire, caractéristique de la manière de son auteur.

En ménageant et en animant discrètement ces espaces de travail collectif, Hocquard aura énormément contribué à la poésie de ses contemporains, moins par la transmission d'une matière que par l'ouverture d'un champ, l'inauguration de taches blanches.

En revanche, l'espace de réflexion critique que Hocquard tente d'ouvrir sous la forme d'une revue qu'il fonde en 1992 avec Royet-Journoud, intitulée *Vendredi 13* (1992), se clôt après trois numéros. Hocquard poursuit solitairement sa réflexion, puisant dans une matière autobiographique, récupérant dans ses souvenirs les anecdotes dont il a besoin pour penser. Cette approche personnelle tranche avec la prise de parole collective et directrice des manifestes et apparaît comme une posture de modestie: une volonté d'éclaircir les choses pour soi, parfois en s'adressant à un ami, au hasard des sollicitations et des occasions, avec les moyens du bord, et en refusant tout jargon. Si bien que c'est d'abord sous la forme d'une crise personnelle (la « crise de Rome » de 1986) que s'annonce la refondation de la littéralité, relatée dans « La bibliothèque de Trieste » (1987), texte placé en tête du deuxième volume d'*Un privé à Tanger: ma haïe*. La notion de littéralité émerge décisivement dans la « Conversation du 8 février 1982 » entre Claude Royet-Journoud et Emmanuel Hocquard, où se manifeste d'emblée, comme l'a montré Stéphane Baquey, une divergence dans l'interprétation du terme<sup>14</sup>. De même qu'on parle d'un premier et d'un deuxième Wittgenstein, on pourrait dire qu'il y a une première et une deuxième littéralité, et sans doute d'autres à suivre. La première, celle de Royet-Journoud et des écrivains que Hocquard érige en « pléiade » dans « Il Rien » – Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie<sup>15</sup> – et qu'il publie aux éditions Orange Export Ltd., séjourne, encore et douloureusement, dans la coupure entre les mots et les choses, entre la langue et le monde, dans une forme de terreur. La deuxième littéralité, qu'annonce « La bibliothèque de Trieste », est celle de la répétition différentielle: c'est-à-dire d'une répétition à l'identique produisant du différent. Elle cherche à « dédramatiser<sup>16</sup> » et s'attelle, de façon pratique, à une série d'enquêtes

14. Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard: une poésie littérale? », *Poétiques & Poésies contemporaines*, dir. Daniel Guillaume, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002.

15. Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987, p. 51.

16. *Ibidem*, p. 167.

grammaticales sur la langue. Lors de notre colloque, Olivier Cadiot a insisté sur cette rupture; il a relevé que la fortune du terme avait servi à masquer des divergences poétiques profondes, au nom de l'amitié. Ainsi, l'évolution du ton et des références élimine toute ressemblance de surface entre *Les objets contiennent l'infini* de Royet-Journoud (1983) et *L'art poétique* de Cadiot (1988)<sup>17</sup>. Pourtant les deux livres relèvent l'un et l'autre du paradigme littéral, respectivement dans sa première et sa deuxième version. La puissance de la proposition théorique de Hocquard se montre dans sa capacité à fédérer les forces modernes pour plusieurs générations et à donner une assise théorique aux procédés de copie et de sampling qui prennent un nouvel essor avec l'avènement du numérique. En conjuguant Reznikoff et Wittgenstein, Hocquard amorce un tournant pragmatique où la question du sens est posée à partir des usages, en même temps que le langage développe sa poéticité à partir du langage ordinaire. En participant de la première et de la deuxième littéralité, l'œuvre de Hocquard crée une articulation entre la dernière génération moderne<sup>18</sup> et la génération suivante, qu'elle aide décisivement à advenir.

Il faut parler de la poésie d'Emmanuel Hocquard: énoncé faussement évident, car il arrive souvent que l'on parle autour de cette poésie, que les propositions théoriques lui fassent écran. En ce sens elle irait de soi, il ne serait pas nécessaire d'en dire quoi que ce soit. Ce serait trahir le poète. Hocquard est auteur d'une écriture poétique où se manifeste l'ambition d'une redéfinition radicale, doublée d'une écriture en prose qui déjoue les catégories de genre autant qu'elle joue avec elles (et qui donc a peu à voir avec ce que les avant-gardes des années 1970 appelaient «texte»). Si Hocquard ne met jamais en avant la forme, ne défend pas le vers, trouve vain «le débat byzantin récurrent entre prose et poésie» et désuet le terme «poète<sup>19</sup>», il n'en fait pas moins preuve d'une grande inventivité formelle: il revisite le sonnet dans *Un test de solitude*, invente des quintils visuels dans *Conditions de lumière*, compose vingt sections de quarante-huit vers dans *L'invention du verre*. Poèmes, propositions critiques, fictions théoriques, fictions d'apparence romanesque ou policière, apparaissent dans une multiplicité de formats que détermine le mouvement de l'invention. Élaborer

17. Claude Royet-Journoud, *Les objets contiennent l'infini*, Paris, Gallimard, 1983; Olivier Cadiot, *L'art poétique*, P.O.L., 1988.

18. Ce sentiment d'arriver à la fin de l'aventure moderne paraît déterminante pour Olivier Cadiot qui y revient par exemple dans Olivier Cadiot *et al.*, «Réenchanter les formes», *Les Temps modernes* 2013/5 (n° 676), p. 15.

19. Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble*, Paris, P.O.L., 1995, p. 12.

pour soi une écriture à laquelle on donnerait ses propres règles, son *mode d'emploi*, a été l'enjeu majeur de son travail; le titre d'un des livres de poésie, *Un test de solitude*, donne la mesure du risque encouru.

Un commencement de la poésie de Hocquard, qui n'avait fait l'objet que d'une fabrication à usage privé, a été récemment publié, sous le titre de *Comme un orage*. Le texte ne laisse pas soupçonner ce qui suivra, mais l'objet est instructif: il s'agit d'un poème en distiques, chacun d'eux se trouvant en regard d'une photographie, en noir et blanc, du corps dénudé d'une femme. Comme le poète l'écrit dans le paratexte de l'édition, les influences de ce poème intensément lyrique et principalement composé d'images néo-surréalistes «sont aisément reconnaissables». Il s'agit d'Éluard, et plus précisément encore de *Facile*, livre exemplaire de la collaboration entre un poète, un photographe (Man Ray) et un modèle (Nusch). Le fac-similé du poème manuscrit porte l'indication suivante: à Raquel / 21 juin 1970. C'est Raquel qui est le modèle. Dans son commentaire à distance (2016), le poète écrit pourtant: «Ici, de même que *Elle* (palindrome monosyllabique) ne renvoie pas à une personne et n'est donc pas un pronom personnel, *comme* (monosyllabe) introduit moins des comparaisons que des disjonctions.» La volonté de présenter ce poème de jeunesse à la lumière d'une poétique ultérieure est révélatrice: est-il plus puissante autorité d'auteur que celle qui institue sa propre grammaire, distincte de celle de la langue commune? La vision rétrospective fait exemplairement paraître un écart possible entre les propositions théoriques et l'écriture poétique. Hocquard nous dit comment il faut le lire: c'est le mode d'emploi. Il ne s'agit pas de prendre le poète en défaut, car ces propositions sont essentielles pour saisir le sens de son entreprise; mais aussi elles ne peuvent équivaloir à la lecture de la poésie, elle-même. Celle-ci n'en représente pas la simple application.

La dépersonnalisation dont le poète nous parle à propos de *Comme un orage* devient effective dès son premier livre, *Album d'images de la Villa Harris*: l'anagramme «une/nue» se déploie dans «Aer». Cette séquence présente une figure féminine anonyme, Hérodiade muette et sans ornements: la tentation lyrique initiale est entièrement rénovée par la poétique de la modernité négative. Une atmosphère romanesque est pourtant créée: lisez «Aer» à voix haute, vous entendrez résonner la voix *off* des films de Marguerite Duras. Cette atmosphère persiste dans l'œuvre, en se transformant: l'impersonnalité de l'*Album d'images* se déplace dans une poétique du destinataire, qui prend sa forme caractéristique dans *Théorie des Tables*. Dans le mode d'emploi, le poète prend soin de préciser que l'élégiaque inverse, celui qui dit «je» dans le poème, devrait être distingué de l'élégiaque classique, qui «est le même à la troisième personne, en

représentation». C'est une impossibilité logique, l'identification en tant que personne du locuteur et du destinataire étant toujours possible, si l'énoncé doit être référé à un sujet. Cependant, il revient à un «*bon destinataire*» d'«*empêcher (ou retarder) un tel virage*»: poésie d'une grammaire refaite. Ainsi le poète écrit-t-il: «*une robe es rouge*<sup>20</sup>», mais il nous explique, toujours dans le mode d'emploi, à quelle fin il conçoit cette grammaire «*non normative*»: elle approprie les objets à la singularité du destinataire. Par ces règles, l'idiosyncrasie virtuelle du langage privé est surmontée. On peut dès lors entendre «*langage privé*» dans un autre sens: la figure de l'apostrophe, si importante dans la poésie lyrique, est ici réduite à une adresse, sur le modèle de la «*lettre d'ami*». Par l'adresse, la poésie institue une petite communauté et son monde sensible, une Thélème objectiviste<sup>21</sup>: la poésie de Hocquard est *to the happy few*; elle s'offre de cette manière à l'identification désirante du lecteur.

Du point de vue de la poétique, l'intuition première, dont découlent toutes les autres, est donnée dès *Les Espions thraces dormaient près des vaisseaux*, texte repris dans *Album d'images de la Villa Harris*, et recopié dans la postface de *Théorie des Tables*. L'archéologue Montalban exhume les fragments d'une fresque vandalisée, mais sur les tables où il les pose et les manipule, il ne parvient à reconstituer aucune totalité. Hocquard transpose le dispositif: table/page, fragments/énoncés. La table, d'abord: il y a dans l'œuvre un rêve de *tabula rasa*, sur laquelle on pourrait tout recommencer, à partir du plus simple – papier, encre, pour la matérialité de l'écrit, nom commun, adjectif épithète, complément de circonstance, pour la grammaire élémentaire. Les énoncés, ensuite: décontextualisés, ils forment la matière première du poème de Hocquard. Il peut s'agir de souvenirs, par exemple, sous forme d'images ou d'anecdotes. Cependant, il n'y a rien à déplorer dans la perte du passé, au contraire: il faut le refaire, par la composition poétique. Le poète opérera avec ces fragments comme s'ils étaient des objets neufs, entre lesquels établir des connexions inédites. Dans *Les Élégies* on voit de quelle manière les lieux éloignés sont rapprochés et les époques rendues contemporaines par l'écriture qui les dispose

20. Emmanuel Hocquard, «*Un malaise grammatical*», in *Théorie des Tables*, Paris, P.O.L., 1992.

21. Ce qui s'oppose au poète solitaire, «*Hölderlin objectiviste*» composant solitairement l'Élégie 4. («*Les dernières nouvelles de la cabane*» n° 15 [1998], in *ma haie*, *op. cit.*, p. 492.)

sur la page, au présent. Le poème crée ainsi une forme de disponibilité pure, soustraite aux enchaînements, une liberté aérée:

Tu peux venir. Puisque tu ne seras jamais  
autrement.  
Ensemble nous fumerons des cigarettes à la menthe  
En regardant partir le deuxième ferry-boat.  
Après cela nous verrons bien.

C'est un accent caractéristique de la poésie de Hocquard en général, une qualité sensible qui lui est propre. La visée est existentielle: «*En parlant en écrivant ou lisant on cherche la sortie / À s'en sortir / Écrire est cette ouverture*<sup>22</sup>».

Dans la présentation du dispositif théorique/élégies qui vient d'être faite, cependant, on n'a rien dit d'autre que ce que le poète a dit lui-même, dans *Cette histoire est la mienne*, notamment, et on ne l'a pas dit plus clairement. L'intérêt est aussi de voir comment le texte des *Élégies*, sans contredire à ce projet, ne coïncide pas avec lui: car on ne peut dire que la puissance d'affect du passé en soit radicalement éliminée. On voit que les postulations théoriques les plus prégnantes de l'œuvre ont leur envers expressif. Ainsi la poétique de Hocquard vise-t-elle à renverser le principe analogique. Plutôt que de lier, il faut analyser, littéralement, de manière à présenter des objets singuliers. Ce qui ne peut être analysé forme une singularité irréductible. Dans *Théorie des Tables*, on lit par exemple le conseil suivant: «*Ne trie pas bleu et mer Égée*»; parce que *ce* bleu, c'est le bleu de *cette* mer, et aucun autre bleu. Cependant la tentative, qui en quelque sorte aère le réel en rendant chaque chose à sa disponibilité propre, sait que les liens convenus se reforment sans cesse, et nous enserrent. Le premier poème du livre s'achevait ainsi: «*Ne rêve pas que tu étouffes cette nuit*». Peut-être le poète s'y adresse-t-il à lui-même; c'est ainsi, comme il l'écrit dans *Le cours de Pise*, qu'il défend l'émotion: en étant «*aussi exigeant que possible dans son traitement*<sup>23</sup>».

À partir de *Théorie des Tables*, et de manière caractéristique dans *L'Invention du verre* et *Conditions de lumière*, les énoncés prendront la forme plus brève de propositions assertives: état des choses ou remarques

22. Emmanuel Hocquard, «*Dans une coupe en verre*», in *Conditions de lumière*, Paris, P.O.L., 2007, p. 184.

23. Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise*, Paris, P.O.L., 2018, p. 100.

grammaticales. Cela n'a rien de simple cependant, car ces constats souvent paradoxaux déjouent les représentations communes. Le mode de composition que décrit « Dans une coupe en verre » s'avère opératoire au moment de la lecture : l'esprit passe de l'illumination produite par tel énoncé isolé à une méditation sur leur mise en relation possible. On ne se détache pas facilement de ces poèmes à la fois évidents et mystérieux. Par le jeu de ces relations ouvertes, la poésie de Hocquard se relie aux avant-gardes historiques : mais elle en représente une version lucide, dans tous les sens du terme.

Le paradoxe de Hocquard est celui d'un artiste d'une intelligence brillante, qui adopte la posture du cancre. Le cancre, le récit célèbre de Frigyes Karinthy *Tanár úr kérem*<sup>24</sup> nous fait comprendre ce qu'il est : il est celui qui fait semblant (de comprendre, de pouvoir résoudre au tableau le problème qui lui est posé, jusqu'au dernier moment, où son incapacité éclate). Hocquard est plus rusé : faisant semblant d'être un cancre, il fait semblant de faire semblant. Il joue au plus malin, et gagne à tous les coups : il faut voir avec quelle jubilation il relate ses démêlés avec le correcteur des éditions P.O.L., à propos de ses réflexions grammaticales. Ce « faire semblant » caractérise certains aspects de son travail : semblants d'enquêtes, semblants de polar, semblants de roman ; modèles ou dispositifs complexes de prise de vue, révélant presque rien, ou presque tout s'il s'agit de l'idée simple de nudité. Semblants de poésie ? Certainement pas : c'est même tout l'inverse.

Le présent volume est issu d'un colloque qui s'est tenu du 1<sup>er</sup> au 3 juin 2017, à l'université Paris-Sorbonne. Les aspects de l'œuvre qui viennent d'être évoqués y ont été abordés : la table des matières nous mène ainsi de la poétique singulière de l'auteur aux conditions collectives de son activité, en passant par le travail poétique à proprement parler, le rapport à d'autres médiums que l'écriture (photographie, vidéo), la poétique des lieux et la question des formes de vie. Le parcours est assez large, mais il ne peut être considéré comme exhaustif : l'œuvre d'Emmanuel Hocquard élabore un monde que l'on n'a pas fini de parcourir. Les différentes communications ont donné lieu à des débats, parfois sérieusement contradictoires : une certaine « tautologie » nous aura par exemple animés. On constatera aussi la diversité des modes d'écriture que ce travail a suscités : certains des intervenants de notre colloque ont été des destinataires de l'œuvre ; d'autres ont pu travailler avec le poète ou l'ont fréquenté ; d'autres encore ne le connaissaient que par ses écrits. Sans que cela puisse être considéré comme l'unique facteur explicatif, il résulte de ces diverses situations des points de

---

24. Frigyes Karinthy, *Au tableau!*, Paris, Cambourakis, 2012.

vue nécessairement différents. La lecture de l'œuvre est en construction : nous en livrons des éléments. Depuis ce colloque, le poète nous a quittés : il ne pouvait pourtant être question de récrire au passé le début de cette introduction. Nous proposons différentes tentatives d'élucidation, dont toutes ne sont pas compatibles entre elles ; c'est la vertu de l'écriture et de la lecture littéraires que d'accomplir nécessairement le vœu du poète :

Ne m'enferme pas dans le livre

Lave la table